



Desenho como Transição: Realidade e A Outra-Realidade

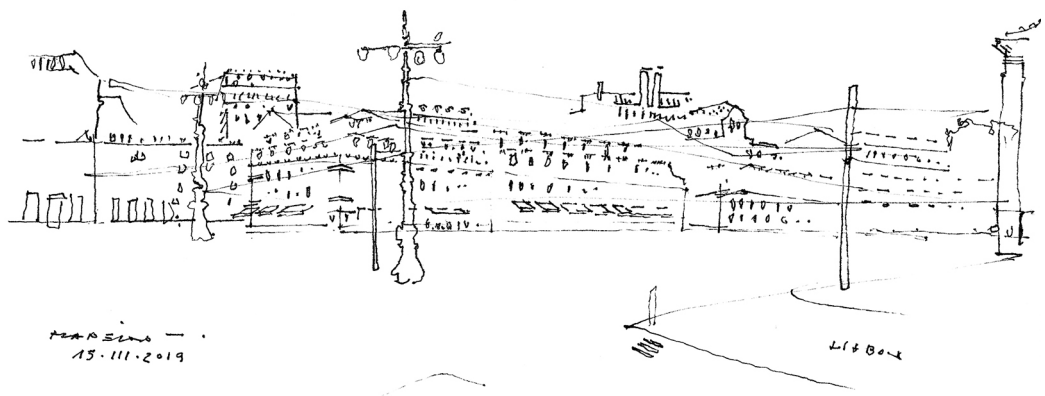
Pedro Antonio Janeiro
Fabiana Guerriero

Resumen

Desenhar significa representar algo iconicamente, estabelecer um diálogo silencioso entre a mão que desenha e o apoio que concorda em ser marcado. Representar iconicamente um fenómeno significa, portanto, poder transferir, através de um esquema mental, por meio de artifícios gráficos ou outros, as propriedades sensíveis e culturais que são atribuídas a esse fenómeno e que constituem o seu conteúdo. Nesta transferência, haverá um veículo expressivo que permitirá a representação produzida dessas propriedades do fenómeno, tornando-as reconhecíveis. Assim, o que importa não é a correspondência entre imagem e fenómeno, mas sim entre as imagens e o conteúdo desse fenómeno.

Palavras-chave

representar iconicamente, veículo expressivo, correspondência imagem-fenómenos, códigos de representação, evocação de um objecto



Lisboa, Largo do Corpo Santo. Desenho à mão livre, gafite sobre papel.

Desenhar é representar iconicamente 'qualquer-coisa' - entenda-se, aqui, 'qualquer-coisa' como aquilo que aparece à consciência, através da visão, um 'fenómeno'. Um diálogo silencioso entre a mão que desenha e o suporte que consente ser marcado. Um diálogo acerca da semelhança entre a representação e o representado (fig. 1).

Representar iconicamente um fenómeno significará, deste modo, transferir através de um esquema mental, por intermédio de artifícios gráficos, ou outros artifícios, as propriedades sensíveis e culturais que se atribuem a esse fenómeno, e que constituem o seu conteúdo [Eco 1997] [1] (fig. 2).

A representação tornar-se-ia efectiva nessa possibilidade de transferência de propriedades sensíveis e culturais, e que Christian Metz - no seu artigo *Além da Analogia, a Imagem*, explicita de modo bastante claro quando diz: "O analógico entre outras coisas, é um meio de transferir códigos: dizer que uma imagem parece com seu objecto 'real' é afirmar que,

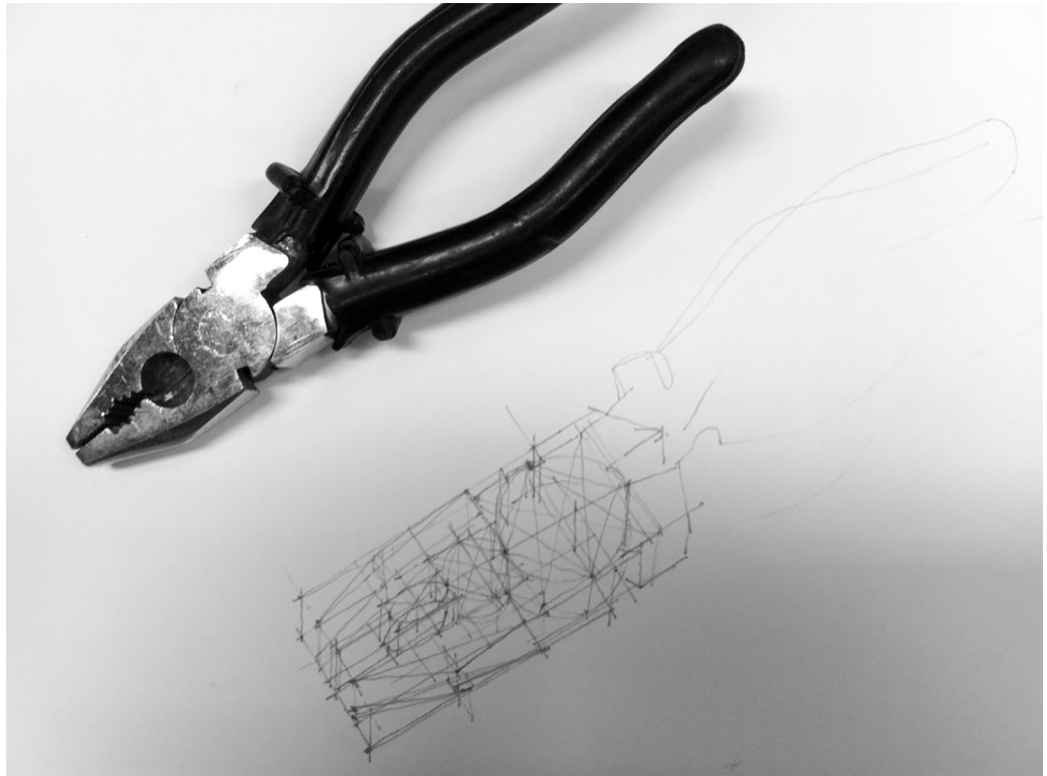


Fig. 1. Construção geométrica de uma pinça. Desenho à mão livre, grafite sobre papel.



Fig.2. Sintra, Palácio de Monserrate. Vista da elevação principal (esquerda) e do desenho digital (direita).

graças a esta própria semelhança, o deciframento da imagem poderá beneficiar códigos que intervinham no deciframento do objecto: sob a capa da iconicidade, no seio da iconicidade, a mensagem analógica vai obter os códigos mais diversos" [Metz 1973] [2] (fig. 3).

Nessa transferência, existirá um veículo expressivo que viabilizará a representação produzida, acerca dessas propriedades do fenómeno, tornando-as reconhecíveis (fig. 4). Deste modo, o que importa não será a correspondência entre imagem e fenómeno, mas entre imagens e conteúdo [Eco 1997] [3] desse fenómeno. Seguiremos este raciocínio. A cultura, pela simples atribuição de um suporte expressivo a um fenómeno, recorre a códigos de reconhecimento. Segundo um processo icónico, a representação faz reconhecer,

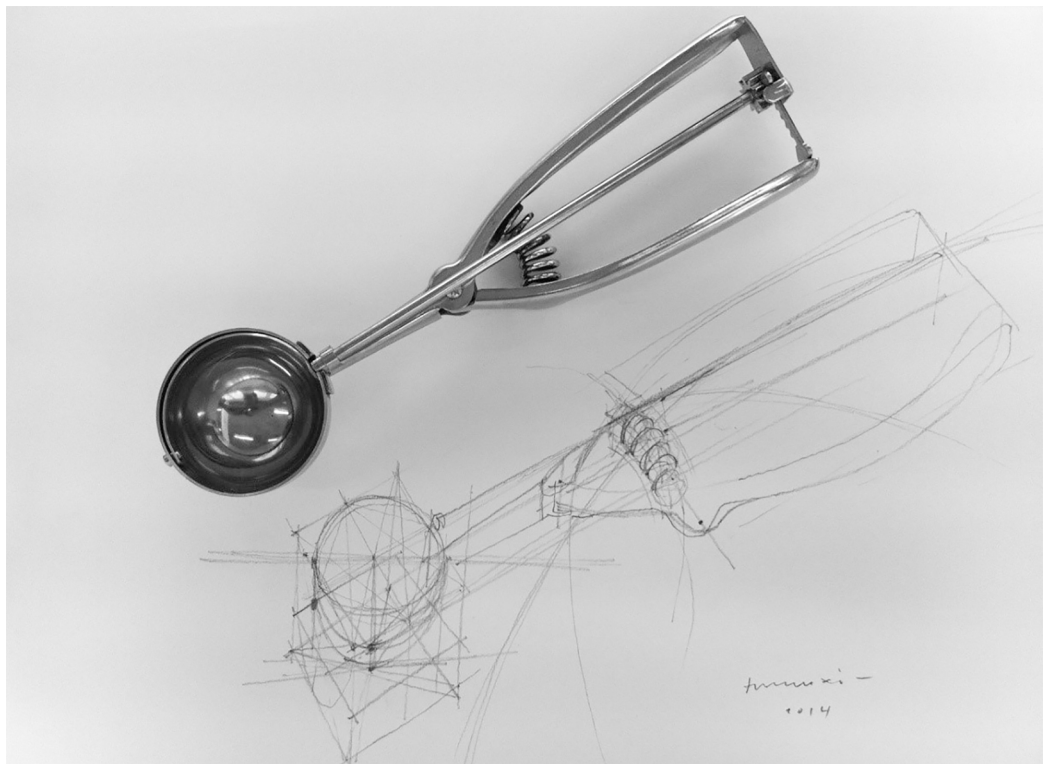


Fig. 3. Construção geométrica de uma colher de gelado. Desenho à mão livre, gafite sobre papel.



Fig. 4. Lisboa, Mosteiro dos Jerónimos. A partir da esquerda: fotografia de um parasta de claustro; densa nuvem de pontos; malha texturizada tridimensional; desenho digital, obtido através do software de photomodelling S/M.

pela transferência dos traços julgados mais pertinentes, pela transferência das “características espaciais consideradas essenciais” [Arnheim 2002] [4], do fenômeno para a imagem - e o inverso, o conteúdo desse fenômeno que viabiliza os processos de significação em que este, e a sua representação, podem entrar (fig. 5).



Fig. 5. Construção geométrica de um martelo. Desenho à mão livre, grafite sobre papel.

Porém, o que acabámos de dizer levanta, pelo menos, duas questões: primeira, para que consigamos reconhecer qualquer-coisa, temos que conhecer previamente essa qualquer-coisa?; segunda, se estivermos a falar de imagem (de um desenho, por exemplo): para reconhecermos numa imagem os traços caracterizadores do conteúdo de qualquer-coisa-que-esteve-na-base-da-sua-construção, temos que conhecer a coisa-que-lhe-esteve-na-base, ou pelo menos a tipologia

[Arnheim 2002] [5] onde a coisa-que-lhe-esteve-na-base possa ser inserida? [Edeline, Klinkenberg, Minguet 1992] [6].

A possibilidade de reconhecimento, que dá figura e suporta o código, recorre à memória [Arnheim 2002] [7]. Parece ser verdade; ainda assim, devemos suspeitar desta concepção ingénua [Arnheim 2002] [8] que parece não ter em conta que representamos não o fenómeno ‘em si’, mas uma ideia que construímos, ou aprendemos, ‘dele’, ideia que, transferida segundo o código, pretende apresentar, representando, algumas condições sensíveis, e culturais, dessa experiência (fig. 6). Através da representação [9] procuramos um determinado consenso icónico, “reconhecido por uma sociedade humana” [Eco 1997], sem o qual não seria possível a atribuição de significado (fig. 7). No entanto, não podemos dizer que os signos icónicos são convencionados do mesmo modo que os signos verbais, podendo ser susceptíveis de articulação múltipla e podendo entrar dentro de um processo de repetição ‘gráfica’ de ‘unidades perceptivas culturalmente codificadas’.

Mas, abordemos este assunto da iconicidade de um outro prisma.

Todas as imagens têm uma outra característica em comum [Barthes 2001] [10] todas elas se distinguem daquilo a que fazem referência, quer dizer, todas elas se distinguem daquilo



Fig. 6. Sintra, Quinta da Regaleira. Vista do sudoeste (esquerda) e secção no centro do coro (à direita).



Fig. 7. Construção geométrica de uma chave de papagaio. Desenho à mão livre, gafite sobre papel.

que representam. Esta característica, a da possibilidade de distinção entre imagem e aquilo que essa imagem representa, permite, por um lado, a construção da imagem e, por outro, descodificá-la. Parece ser indiscutível que a imagem de determinado objecto seja, pelo menos, um seu substituto. E, se de facto for assim também não será menos verdade que existe uma relação que se estabelece entre a 'imagem' e o 'objecto imaginado', através da qual reconhecemos na imagem esse objecto. Essa imagem, digamos, é uma evocação do objecto que representa (fig. 8).

Essa evocação dá-se porque a decifração da imagem pode "beneficiar dos códigos que intervinham na decifração do objecto" [Metz 1973].

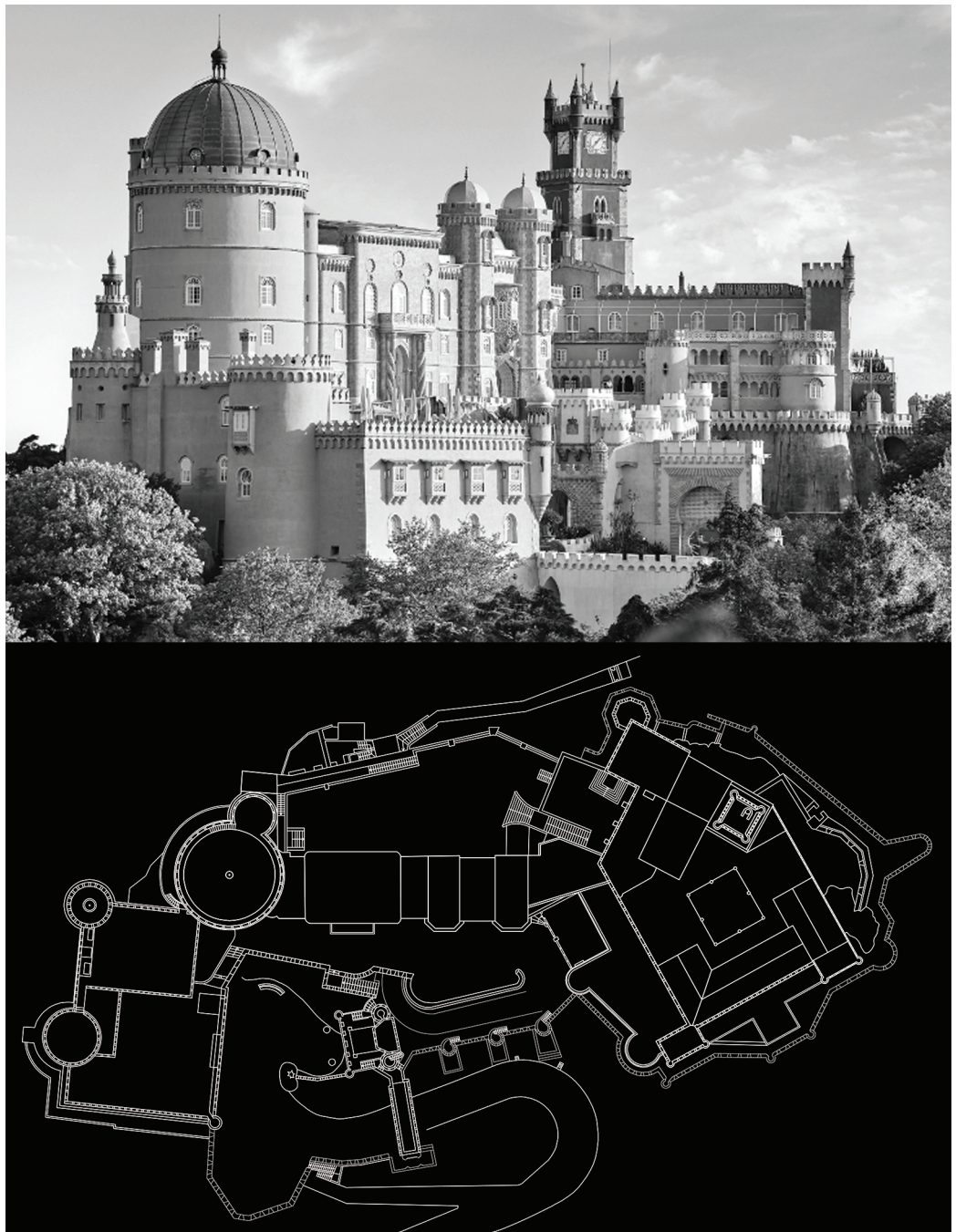


Fig. 8. Sintra, Palácio da Pena. Vista do sudoeste (superior) e plano geral digital (inferior).

Notas

[1] "Pode-se assim falar de 'códigos icónico' como do sistema que faz corresponder a um sistema de veículos gráficos unidades perceptivas e culturais codificadas, ou unidades pertinentes de um sistema semântico que depende de uma codificação anterior da experiência perceptiva". Eco 1997.

[2] Há aqui que fazer o seguinte esclarecimento: Atrás, neste artigo, o autor não parece estabelecer diferença entre /analógico/ e /icónico/. Parece, isso sim, reconhecer uma distinção entre estes dois termos, que parece não mais ter que ver com um preciosismo no uso da nomenclatura entre semiotas europeus e americanos, quando escreve: "Quando a reflexão semiológica concerne à imagem, é forçosamente levada, num primeiro momento, a acentuar o que distingue de modo mais manifesto esta imagem dos outros tipos de objectos significantes, e em particular da sequência de palavras (ou morfemas): seu estatuto 'analógico' - sua 'iconicidade', como diriam os semióticos americanos - , sua semelhança perceptiva global com o objecto representado". Metz 1973.

[3] "O conteúdo, nesse caso, é o resultado de uma convenção, como o é a correspondência proporcional. Os elementos de motivação existem, mas só enquanto foram anteriormente aceitos convencionalmente e como tais codificados". Eco 1997.

[4] "O estilo de pintura ocidental criado pela Renascença limitou a configuração ao que se pode ver de um ponto fixo de observação. Os egípcios, os índios americanos e os cubistas ignoram esta restrição. As crianças desenham bebês no ventre materno, os bosquímanos incluem órgãos internos e intestinos ao representar um canguru, e um escultor cego pode aprofundar as cavidades oculares numa cabeça de argila e em seguida nelas colocar globos oculares. Conclui-se também do que se disse que se pode omitir os contornos de um objecto e mesmo assim desenhar uma imagem reconhecível dele. Mas quando uma pessoa a quem se perguntou com o que se assemelha uma escada em caracol descreve com seu dedo uma espiral em ascensão, ela não está traçando o contorno mas o eixo principal característico que em realidade não existe no objecto. Assim representa-se a forma de um objecto pelas características espaciais consideradas essenciais". Arnheim 2002.

[5] "a configuração serve, antes de tudo, para nos informar sobre a natureza das coisas através da sua experiência externa. O que vemos da configuração, cor, e comportamento externo de um coelho nos diz muito sobre sua natureza, e a diferença na aparência entre uma xícara de chá e uma faca indica qual o objecto que serve para conter um líquido e qual para cortar um bolo. Além disso, enquanto o coelho, a xícara e a faca nos falam sobre seus seres individuais, cada um deles nos instrui, automaticamente, sobre a espécie toda - coelhos, xícaras e facas em geral - e, por extensão, a respeito de animais, recipientes, instrumentos de corte. Assim, uma configuração nunca é percebida como apenas a forma de uma coisa em particular, mas sempre como a de um tipo de coisa". Arnheim 2002.

[6] Vejamos como no Tratado do Signo Visual, esta questão - relacionada com o referente e o tipo -, se coloca quando estudando o triângulo de Ogden-Richards: "No obstante, tipo y referente continúan siendo distintos: el referente es particular y posee características físicas. Por su parte, el tipo es una clase y tiene características conceptuales. Por ejemplo, el referente del signo icónico gato es un objeto particular; del que yo puedo vivir la experiencia, visual o de cualquier otra clase, pero únicamente es referente mientras ese objeto pueda ser asociado a una categoría permanente: el ser gato". Edeline, Klinkenberg, Minguet 1992.

[7] "Toda experiência visual é inserida num contexto de espaço e tempo. Da mesma maneira que a aparência dos objectos sofre influência dos objectos vizinhos do espaço, assim também recebe influência do que viu antes. Mas admitir estas influências não é dizer que tudo que rodeia um objecto automaticamente modifica sua forma e cor, ou levar o argumento ao extremo de que a aparência de um objecto é apenas o produto de todas as influências exercidas por ele. Tal visão aplicada às relações espaciais seria um absurdo evidente, e todavia tem sido com frequência aplicada a relações de tempo. O que uma pessoa vê agora, segundo nos disseram, é somente o resultado do que viu no passado". Arnheim 2002.

[8] "As relações de forma entre o presente e o passado devem ser consideradas de uma maneira menos ingénua. Primeiro, não podemos continuar passando a responsabilidade para o passado sem admitir que deveria ter havido um início em algum ponto". Arnheim 2002.

[9] No caso do desenho esta questão põe-se com particular evidência.

[10] Com excepção, segundo Roland Barthes, da imagem fotográfica: "Com efeito, uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente (daquilo que representa), ou, pelo menos, não se distingue dele imediatamente ou para toda a gente (o que sucede com qualquer outra imagem, carregada à partida e por estatuto do modo como objecto é simulado); perceber o significante fotográfico não é impossível (os profissionais conseguem-no), mas requer um segundo acto de saber ou de reflexão". Barthes 2001.

Referências bibliográficas

Arnheim R. (2002). *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

Barthes R. (2001). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

Eco U. (1977). *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Edeline F., Klinkenberg J.M., Minguet P., Groupe μ , (1992). *Traité du Signe Visuel - Pour une Rhétorique de l'Image*. Paris: Éditions du Seuil.

Metz C. (1973). *Além da Analogia, a Imagem. Em A Análise das Imagens*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda.

Autores

Pedro Antonio Janeiro, Universidade de Lisboa, pajaneiro@fa.ulisboa.pt

Fabiana Guerriero, Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, fabiana.guerriero@unicampania.it

Para citar este capítulo: Janeiro Pedro Antonio, Guerriero Fabiana (2023). Desenho como Transição: Realidade e A Outra-Realidade/ Drawing as Transition: Reality and the Other-Reality. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (ed.). *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 516-531.



Drawing as Transition: Reality and the Other-Reality

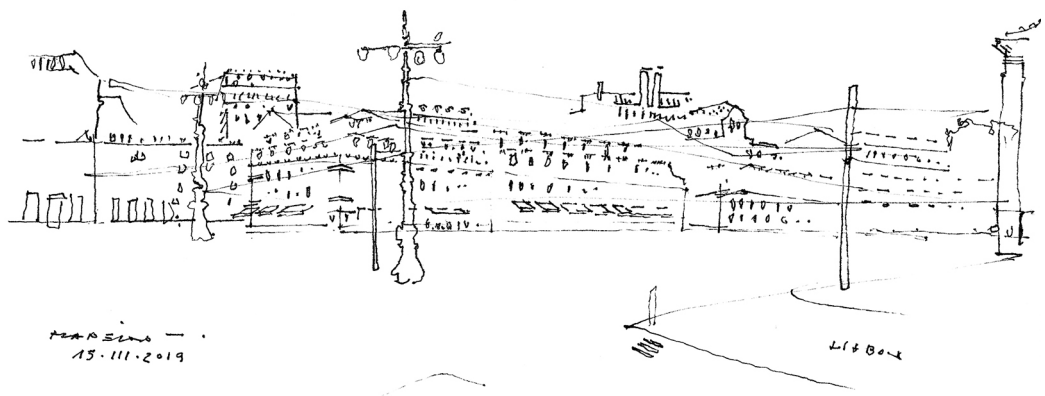
Pedro Antonio Janeiro
Fabiana Guerriero

Abstract

To draw means to represent something iconically, to establish a silent dialogue between the hand that draws and the support that agrees to be marked. To represent a phenomenon iconically means, therefore, to be able to transfer, through a mental scheme, by means of graphic or other artifices, the sensitive and cultural properties that are attributed to that phenomenon and that constitute its content. In this transference, there will be an expressive vehicle that allows the produced representation of those properties of the phenomenon, making them recognisable. Thus, what matters is not the correspondence between image and phenomenon, but rather between the images and the content of that phenomenon.

Keywords

To Represent Iconically, Expressive Vehicle, Image-Phenomenon Correspondence, Representation Codes, Evocation of an Object



Lisbon, Largo do Corpo Santo. Freehand drawing, graphite on paper.

To draw is to represent iconically 'something-anything' - and here 'something' is to be understood as that which appears to the consciousness, through vision, a 'phenomenon'. A silent dialogue between the hand that draws and the support that consents to be marked. A dialogue about the similarity between the representation and the represented (fig. 1). To represent a phenomenon iconically will mean, in this way, to transfer through a mental scheme, by means of graphic artifices, or other artifices, the sensitive and cultural properties that are attributed to that phenomenon, and which constitute its content [Eco 1997] [1] (fig. 2). The representation would become effective in that possibility of transferring sensitive and cultural properties, and which Christian Metz - in his article *Beyond Analogy, the Image*, explains quite clearly when he says: "The analogue among other things, is a means of transferring codes: To say that an image resembles its 'real' object is to affirm that, thanks

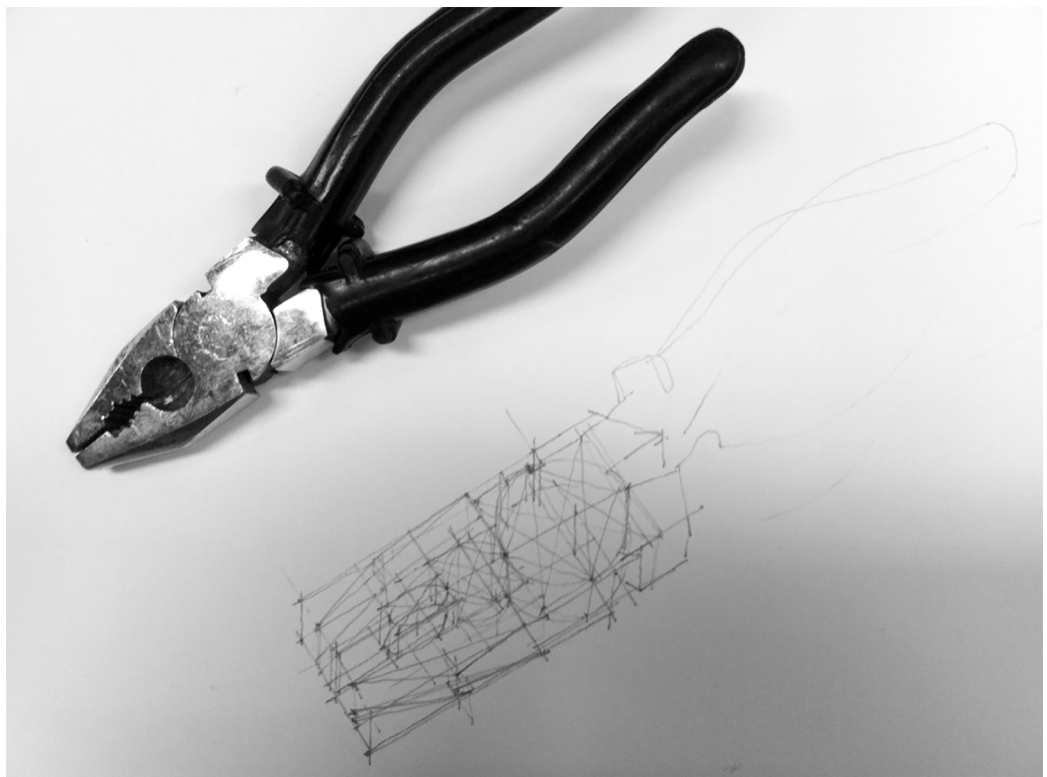


Fig. 1. Geometric construction of a tweezers. Free-hand drawing, graphite on paper.



Fig. 2. Sintra, Palace of Monserrate. View of the main elevation (left) and digital drawing (right).

to this very resemblance, the deciphering of the image will be able to benefit codes that intervened in the deciphering of the object: under the guise of iconicity, within iconicity, the analogical message will obtain the most diverse codes" [Metz 1973] [2] (fig. 3). In this transference, there will be an expressive vehicle that will enable the representation produced about those properties of the phenomenon, making them recognisable (fig. 4). Thus, what matters is not the correspondence between image and phenomenon, but between images and the content [Eco 1997] [3] of that phenomenon. We will follow this reasoning. Culture, by the simple attribution of an expressive support to a phenomenon, resorts to codes of recognition. According to an iconic process, the representation makes us recog-

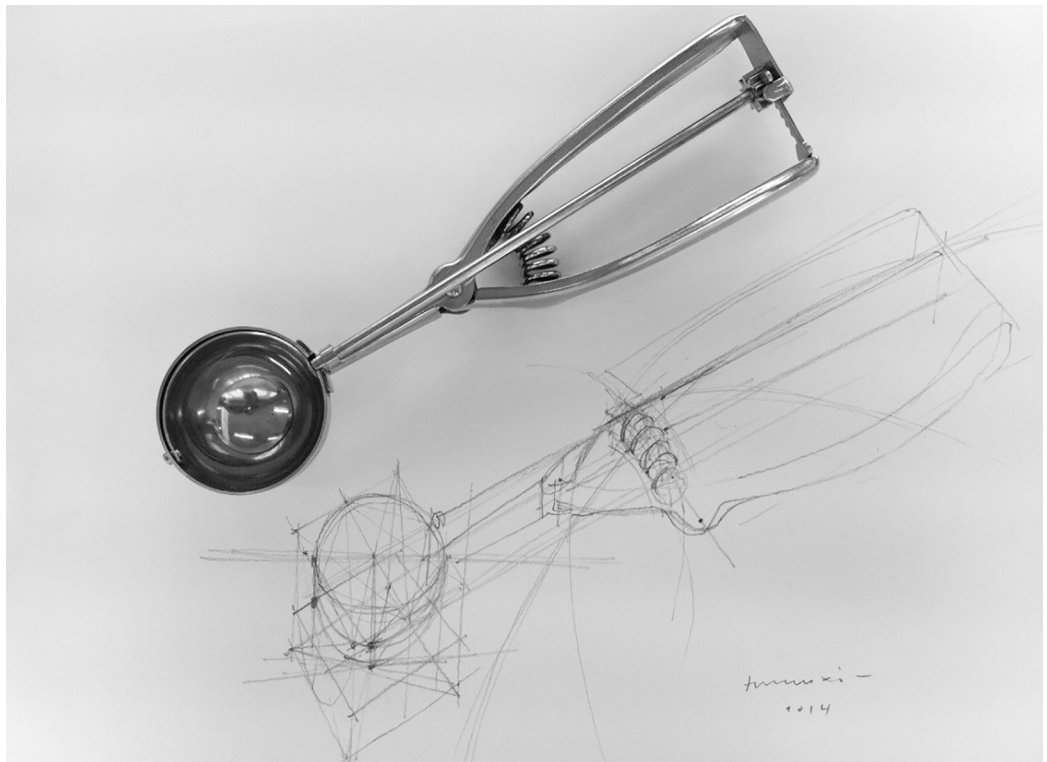


Fig. 3. Geometric construction of an ice cream scoop. Freehand drawing, graphite on paper.



Fig. 4. Lisbon, Jeronimos Monastery. From left, photograph of a cloister parastas; dense point cloud; three-dimensional textured mesh; digital drawing, obtained using SfM photomodelling software.

nise, through the transfer of the traits deemed most pertinent, the transfer of the “spatial characteristics considered essential” [Arnheim 2002] [4], from the phenomenon to the image - and the inverse, the content of that phenomenon, which enables the processes of signification in which it, and its representation, may enter (fig. 5).



Fig. 5. Geometric construction of a hammer. Freehand drawing, graphite on paper.

However, what we have just said raises, at least, two questions: first, in order to be able to recognize any-thing, we must previously know that any-thing?; second, if we are talking about an image (of a drawing, for instance): in order to recognize in an image the characterizing traces of the content of any-thing-that-has-been-in-basis-of-its-construction, we must know the thing-that-has-been-in-basis, or at least the typology [Arnheim 2002] [5] where the thing-that-has-been-at-the-basis can be inserted? [Edeline, Klinkenberg, Minguet 1992] [6]. The possibility of recognition, which gives figure and supports the code, resorts to memory [Arnheim 2002] [7]. This seems to be true; nevertheless, we should be suspicious of this naive conception [Arnheim 2002] [8] that seems not to take into account that we represent not the phenomenon 'itself', but an idea that we construct, or learn, 'of it', an idea that, transferred according to the code, intends to present, representing, some sensitive, and cultural, conditions of that experience (fig. 6). Through representation [9] we seek a certain iconic consensus, "recognised by a human society" [Eco 1997], without which the attribution of meaning would not be possible (fig. 7). However, we cannot say that iconic signs are agreed upon in the same way as verbal signs; they may be susceptible to multiple articulation and may enter into a process of graphic repetition of culturally codified perceptual units. But let us approach this subject of iconicity from another angle. All images have another characteristic in common [Barthes 2001] [10] - they are all distinguished from what they refer to, that is, they are all distinguished from what they represent. This characteristic, the possibility of distinction between image and what that image represents, allows, on the one hand, the construction of the image and, on the other hand, its decoding.



Fig. 6. Sintra, Quinta da Regaleira. View from the southwest (left) and section in the centre of the choir (right).



Fig. 7. Geometric construction of a kite key. Freehand drawing, graphite on paper.

It seems to be indisputable that the image of a certain object is at least a substitute for it. And, if this is indeed so, it will also be no less true that there is a relation that is established between 'the image and the imagined object', through which we recognise that object in the image. That image, let us say, is an evocation of the object it represents (fig. 8). That evocation occurs because the deciphering of the image can "benefit from the codes that were involved in the deciphering of the object" [Metz 1973].

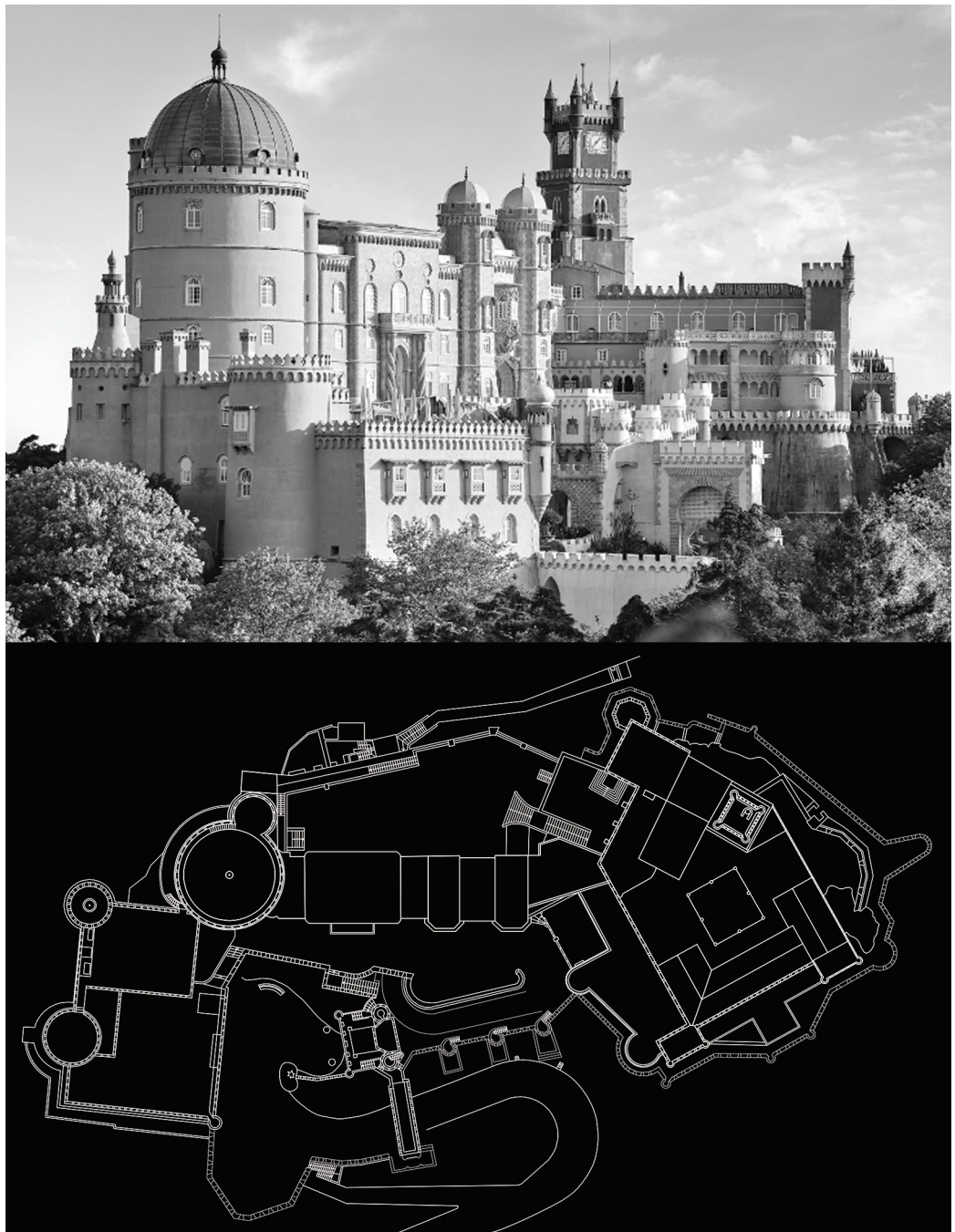


Fig. 8. Sintra, Palácio da Pena. View from the southwest (top) and digital general plan (bottom).

Notes

[1] "One can thus speak of 'iconic code' as of the system that matches to a system of graphic vehicles encoded perceptual and cultural units, or pertinent units of a semantic system that depends on a previous encoding of perceptual experience". Eco 1997.

[2] Here we must make the following clarification: In this article, the author does not seem to establish a difference between /analogical/ and /iconic/. Rather, he seems to acknowledge a distinction between these two terms, which no longer seems to have to do with a preciosity in the use of nomenclature between European and American semioticians, when he writes: "When semiological reflection concerns the image, it is necessarily led, in a first moment, to accentuate what most manifestly distinguishes this image from other types of signifying objects, and in particular from the sequence of words (or morphemes): its 'analogical' status - its 'iconicity', as the American semioticians would say - , its overall perceptual similarity with the represented object". Metz 1973.

[3] "Content, in this case, is the result of a convention, as is proportional correspondence. The elements of motivation exist, but only as long as they have previously been conventionally accepted and as such codified". Eco 1997.

[4] "The Western style of painting created by the Renaissance limited configuration to what can be seen from a fixed point of observation. The Egyptians, the American Indians and the Cubists ignore this restriction. Children draw babies in their mothers' wombs, the Bushmen include internal organs and intestines when depicting a kangaroo, and a blind sculptor can deepen the eye cavities in a clay head and then place eyeballs in them. It also follows from what has been said that one can omit the outlines of an object and still draw a recognisable image of it. But when a person who has been asked what a snail's ladder resembles describes with his finger an ascending spiral, he is not tracing the outline but the characteristic main axis which in reality does not exist in the object. In this way the form of an object is represented by the spatial characteristics considered essential". Arnheim 2002.

[5] "configuration serves, first and foremost, to inform us about the nature of things through their external experience. What we see of the configuration, colour, and external behaviour of a rabbit tells us much about its nature, and the difference in appearance between a teacup and a knife indicates which object serves to contain a liquid and which to cut a cake. Moreover, while the rabbit, the cup and the knife tell us about their individual beings, each of them automatically instructs us about the whole species - rabbits, cups and knives in general - and, by extension, about animals, containers, cutting instruments. Thus a configuration is never perceived as merely the form of a particular thing, but always as that of a kind of thing". Arnheim 2002.

[6] We see how in the *Tratado do Signo Visual*, this question - related to the referent and the type - is posed when we study the Ogden-Richards triangle: "Nevertheless, type and referent remain distinct: the referent is particular and possesses physical characteristics. The type, on the other hand, is a class and has conceptual characteristics. For example, the referent of the iconic sign cat is a particular object, which I can experience, visual or otherwise, but it is only a referent as long as that object can be associated with a permanent category: being a cat". Edeline, Klinkenberg, Minguet 1992.

[7] "Every visual experience is set in a context of space and time. Just as the appearance of objects suffers influence from neighbouring objects in space, so it also receives influence from what it has seen before. But to admit these influences is not to say that everything surrounding an object automatically modifies its form and colour, or to carry the argument to the extreme that the appearance of an object is merely the product of all the influences exerted by it. Such a view applied to spatial relations would be an obvious absurdity, and yet it has often been applied to time relations. What a person sees now, we are told, is only the result of what he saw in the past". Arnheim 2002.

[8] "The form relations between the present and the past must be considered in a less naive way. First, we cannot keep passing the responsibility to the past without admitting that there should have been a beginning at some point". Arnheim 2002.

[9] In the case of drawing this question is particularly evident.

[10] With the exception, according to Roland Barthes, of the photographic image: "In effect, a given photo can never be distinguished from its referent (what it represents), or, at least, cannot be distinguished from it immediately or for everyone (what happens with any other image, loaded from the start and by statute of the way the object is simulated); to perceive the photographic signifier is not impossible (professionals manage it), but it requires a second act of knowledge or reflection". Barthes 2001.

References

Arnheim R. (2002). *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

Barthes R. (2001). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

Eco U. (1977). *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Edeline F, Klinkenberg J.M., Minguet P, Groupe µ, (1992). *Traité du Signe Visuel - Pour une Rhétorique de l'Image*. Paris: Éditions du Seuil.

Metz C. (1973). *Além da Analogia, a Imagem*. In *A Análise das Imagens*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda.

Authors

Pedro Antonio Janeiro, Universidade de Lisboa, pajaneiro@fa.ulisboa.pt

Fabiana Guerriero, Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, fabiana.guerriero@unicampania.it

To cite this chapter: Janeiro, Pedro Antonio Guerriero Fabiana (2023). Desenho como Transição: Realidade e A Outra-Realidade/ Drawing as Transition: Reality and the Other-Reality. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (eds.), *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 516-531.